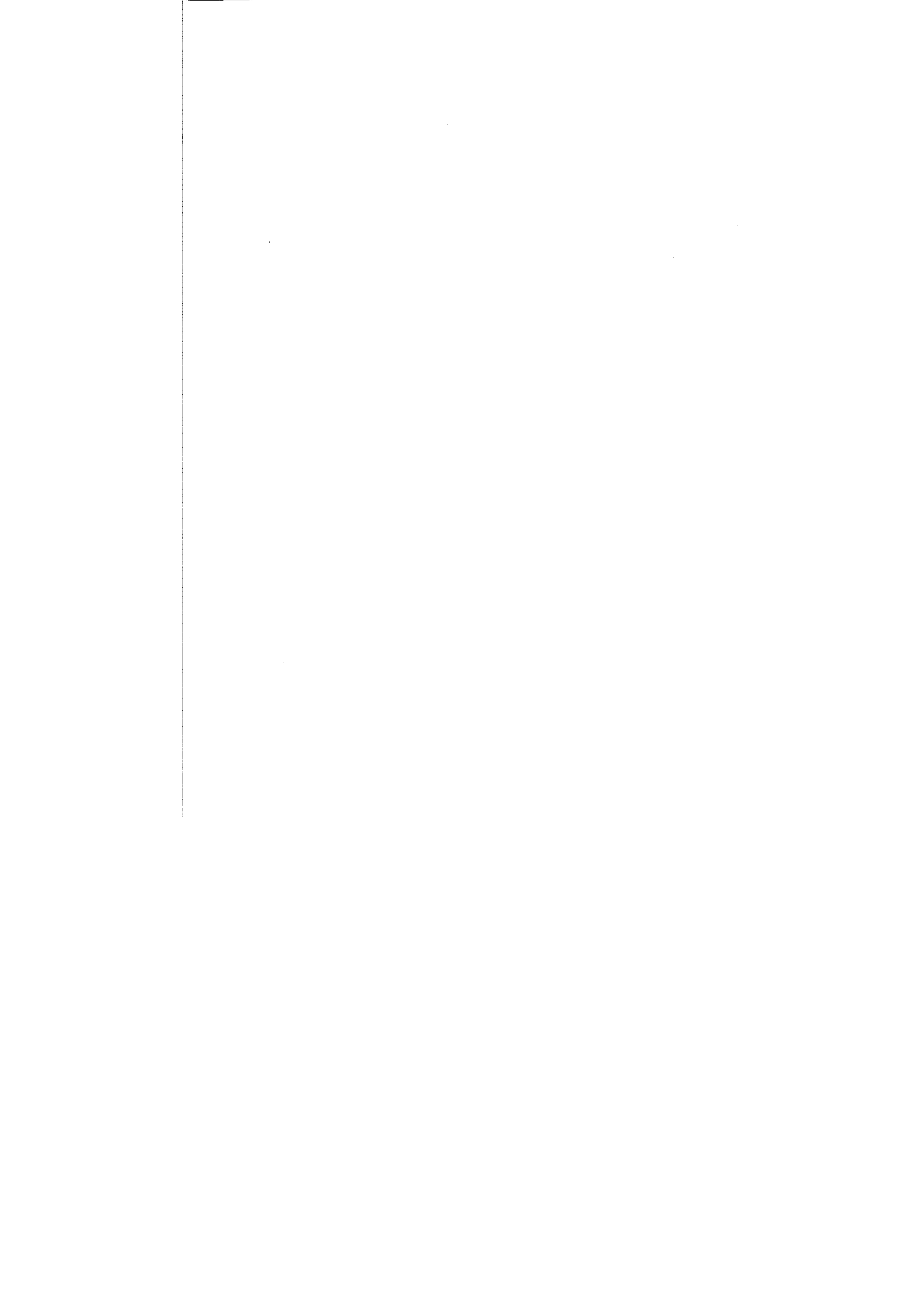
المعادلـــة
فى موسيقى الشعر العربي

دكتور/ صـــلاح عيـــد

٢٠٠٦



مقدمـــة

نحن نقصد بالمعادلة هنا المعادلة بمفهومها العلمـــي الكمـــي الدقـــيق التي تتكون من شقين متســـاويين فـــي العـــدد علي مستوي الوحدات الأساســـية فـــي موســـيقي الشعر العربي وهي التفاعـــيل ، ونقصد بها كذلك ما يتركب من هذه التفاعيل من أبيات شعرية تتساوى عدد النبضات أو الإيقاعات بين شطري كل منهما ، والأساس فـــي العدد داخل التفعيلة وداخل البيت ليس هو الحركة والسكون الذي هو أساس العروض القديم وإنمـــا هو المقطع القصير والمقطع الطويل أما المقطـــع القصير فهو ما يعرف بحركة الحرف العربي من فتح وضم وخفض هي نفسها حركة

الشـــفتين فتحا وضما وخفضا، وأما الطويل فهو امـــتداد هـــذه الحركة ذاتها فيما يعرف بحروف العلة ، فالفتحة تمتد أو تكبر بالألف والضمة تمتد بالواو ، والكسرة بالياء ، فإذا مثلنا بحرف الميم كان عندنا :

مَ ←——————— ما

ومُ ←——————— مو

ومِ ←——————— مي

والحركة الطويلة تتحقق أيضا بانتهاء أي حرف بالســـكون ، وهـــذا الانـــتهاء بالســـكون مـــــــســـــاوٍ في الوزن الصوتي تماما للمد بأحد حروف العلة السابقة .

عندنا فقط إذن في النطق بالحرف العربي ثلاثة أشكال قصيرة وإمتداداتها المطلقة بحروف العلة أو المنتهـية بالسكون ، ومعني ذلك أن السكون الذي كان عنصرا أساسيا في العروض القديم قد أصـبح عنصرا مندمجا في المقطع الطويل ليس إلا ومعلـوم أن جمـيع حروف الكلمة العربية مـتحركة بواحـدة مـن هـذه الأشكال الثلاثة وإمتداداتها بما في ذلك الحرف الأخير في الكلمة وهـذا هـو الذي جعل اللغة العربية لغة كاملة الإعـراب إلى جانب تحديده للكلمة من الوجهة الـنحوية أكانت فعلا ماضيا أم مضارعا أم حالا أم كانـت اسما فاعلا أم مفعولا به أم مضافاً أم مجـرورا ، نقـول إن هـذا التحريك للحروف

الأخـــيرة بالإضافة إلي هذه الخاصية النحوية قد منح الشعر العربي بعده الموسيقي المتميز ، فإذا كانـــت اللغة الإنجليزية أو الفرنسية مثلا تنتهي كلماتها بالسكون فإن تحريك آخر الكلمة العربية هـــو الذي حبا ميزان الشعر العربي هذا الثراء الموسيقي المتمثل في الحركة الموجية المستمرة في بيت الشعر لأن كل كلمة تصبح موصولة مع التـــي تلـــيها وصـــلا نغميا لا انقطاع فيه خلافاً للشعر الغربي بكلماته المنتهية بالسكون، إن هذا الـــتحريك النغمي لآخر الكلمة العربية هو الذي جعـــل أشعارها تتراوح بين "المارش" العسكري فـــي بحر المتقارب كما سنري ، والنغم الراقص فـــي بحـــر البسيط ، وما يشبه دقات الطبول في

وزن الكامل ، وهذا النغم الجميل الفاتن في بحر الوافـــر وهذا الانسياب الهادئ الرزين في بحر الطويل

ســـوف نـــري المعادلة بمفهومها الرقمي المحدد كمـــا أسلفنا علي مستوي التفعيلة الواحدة وعلي مستوي بيت الشعر الذي يتكون من مجموعة من التفاعـــيل المحددة للون الموسيقي ، ولكن هناك معادلـــة أخري اكثر عمقا في عمل الشاعر نفسه هـــي المعادلة بين الفكر والنغم فالتركيب النغمي للكلمات في البيت يؤثر تأثيرا إيجابيا علي المعني الذي يحمله لأن الشاعر في عمله الفني الدقيق لا بـــد أن يرضـــي جانبي المعادلة في نفس الوقت وهـــي معادلـــة الفكر والنغم .. الفكر الذي هو

خاصية فردية والنغم الذي هو خاصية عامة بل هو خاصية كونيه لأن انقسام البيت إلى شطرين متساويين في عدد الإيقاعات مع العودة إلى إيقاع نغمـــي معين يسمي بالقافية هذا الانقسام إنما هو حـــركة الكون نفسه في كلمات الإنسان لأن كل شـــيء وكل حي في الكون يتحرك حركة دائرية منقســـمة بطبيعتها إلى شطرين وشقين متساوين متقابليـــن مع العودة دائما إلى نقطة معينة حتى تكتمل الحركة الدائرية ...

إن الشاعر في عمله الفني يختار الكلمة بل يختار الحـــرف الذي يحقق معادلة الفكر والنغم بشقيها في نفس الوقت وعلي ذلك فلدينا ثلاثة مستويات

للمعادلة في موسيقي الشعر هي: مستوي التفعيلة ، ومستوي البيت من حيث انقسامه إلى شطرين نغميين متساويين وأخيرا من حيث العلاقة بين موسيقي البيت وما يحمله بالضرورة من معني .
وهو ما نستطيع أن نضرب له مثالا بسيطا جدا فيما يثمره جريان الكلمات علي الأساس النغمي الدائري بإيقاعاته المنضبطة انضباط الحركة الدائرية في كل شيء ، وكل حي في هذا الكون تأمل معي قول شوقي أمير الشعر :

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب

لقد ألزم الوزن الشاعر بالاستغناء عن الواو في فضة وذهب وكان نتيجة ذلك معني رائعا كل الروعة وصورة بديعة جدا لهذا البريق الذي لا

تكـــاد العيـــن تلاحقـــه في هذا التلألؤ بين لوني الذهب والفضة ، فالشاعر بإقامته للميزان الدقيق في عمله الفني بين كفتي النغم والمعني قد توصل إلـــى صورة شعرية رائعة ما كان له أن يحصل علـــيها لـــولا مسيره الحريص علي هذا الخيط الرفيع بين جانبي الموسيقي والفكر في صياغته للبيـــت وقس علي هذا قصائد بأكملها من الشعر العربـــي أفـــردت لها كتابا مستقلا عن معادلة الفكـــر والـــنغم ، إلا إنـــنا نفرغ في هذا الكتاب للمعادلـــة علي مستوي التفعيلة ثم للمعادلة علي مستوي البيت الواحد من الوجهة الموسيقية

المستوي الأول : التفعيلة

هناك ثلاث تفاعيل كبري وتفعيلتان صغيرتان

كما يلي :

الكبرى هي مفاعيلن – فاعلاتن – مستفعلن

والصغرى هي فعولن – فاعلن

ومـــن خـــلال تحديدنا السابق للفرق بين المقطع القصير والمقطع الطويل نري أن التفعيلة الكبرى تـــتكون مـــن ثلاثة مقاطع طويلة بالإضافة إلى مقطع قصير واحد ، وهذا المقطع القصير إما أن يكـــون أول أو ثانـــي أو ثالث مقطع في التفعيلة وهو الذي يحدد نوع التفعيلة وعلي ذلك فالتفعيلة الكبرى تحققها المعادلة التالية :

ك = ٣ ط + $ق_{ن}$

ومعـــناها أن هذه التفعيلة تتكون من ثلاثة مقاطع طويلة + مقطع قصير وحرف من أسفل ق إلى اليسار هو الذي يأخذ رقم ١ أو ٢ أو٣ وفقا لنوع التفعيلة وعلي ذلك فإن

مـــــــ ـــفـــا عيـــــــ لـــن

/ _ _ _

تحققها المعادلة _ ٣ ط + ق١

لان المقطـــع القصـــير م يقـــع أول التفعيلة تليه المقاطع الطويلة فــــا- عي – لـــن

والتفعيلة فـــا عـــ لا تن

_ / _ _

يقع مقطعها القصير ثاني حركة فيها وعلي ذلك يتم التعبير عنها بأن نكتب :

٣ ط + ق$_{٢}$

والتفعيلة مســـ ـــتفْـ عـــ لن

_ _ / _

يقطـــع مقطعها القصير في الخانة الثالثة منها وهـــو العين المكسورة فيها وعلي ذلك نعبر عنها كما يلي :

٣ ط + ق$_{٣}$

وهكذا استعملنا الرموز والأعداد البسيطة في وصف كل تفعيلة كبري علي حده .

وليســـت التفعيلـــتان الصـــغريان إلا التفعيلة الكبرى محذوفا منها مقطع طويل واحد وهما:

فـــــا عـــ لـــن

ـ / ـ

فهي تتكون من مقطعيين طويلين فــا و لـــن ويقـــع المقطـــع القصير ثاني التفعيلة ولذلك نكتب

ص = ٢ ط + $ق_٢$

بينما التفعيلة الثانية فـــ عو لـــن

/ ـ ـ

يقع المقطع القصير في أولها وهو حرف الفاء ولذلـــــــك نكتـــــــب ص = ٢ ط + $ق_١$

هكذا نري مدي البساطة والدقة الرقمية التي تتمتع بها التفاعيل الخمس الأساسية في الشعر العربـــي ولعلـــنا لاحظنا أن فاعلن ماهي إلا

فاعلاتن وقد حذف المقطع الطويل من آخرها
لان فاعلــن لــو أضفنا لها صوتا طويلا فى
آخرها لأصبحت فاعلن + تن المساوية تماما
لـــــــ فاعلاتن

أما فعولن فهي ليست إلا مفاعلين وقد حذف
المقطع الطويل الأخير منها حيث
مفاعي = فعولن تماما .

وهــناك أهمية كبري في تعرفك علي المقطع
القصير سواء في التفعيلة الكبرى أو الصغرى
لان هــذا المقطــع القصــير هو الذي يحدد
بموقعـــه من التفعيلة شكلها ولونها الموسيقي
وهو الذي يجعلك تحول هذه التفعيلة ببساطة
تامة إلى وصفها الرقمي أو وضعها في شكل

معادلة رياضية بسيطة تكشف عن الدقة التي تتمتع بها موسيقي الشعر العربي وما يطرأ علي التفعيلات من تغيرات :

إن كـــل مـــا يطرأ من تغيير علي التفعيلات الســـابقة هو أن مقطعا طويلا يصبح قصيرا لان فاعلاتن قد تأخذ شكل فعلاتن وهو تغيير مقـــبول موسيقيا بما نسميه " خطف " المقطع الطويـــل بتحويله إلى قصير بشكل لا يجعل هذا التحول ملحوظاً

كذلـــك ينقســـم المقطع الطويل إلى مقطعين قصيرين في مستفعلن التي تتبادل المواقع مع متفاعلـــن في بحر الكامل فنحن نري المقطع الطويل الأول فيها (مُـــسْـــ) يأخذ شكل

(مُـــ تَـــ) وهما مقطعان قصيران متتاليان

، كذلـــك مفاعيلـــن تأخذ شكل مفاعلـــ تُـــ ن

وواضح أن المقطع الثالث الطويل في

مفا عيــــ لن قد تجزأ إلي مقطعين قصيرين

هما عَـــ لَـــ بدلا من عـــي .

والقاعدة الأساسية أن أية أضافه إلي المقطع القصـــير ســـواء بـــالمد أو الانتهاء بالسكون تجعله في حكم المقطع الطويل وكذلك انقسام المقطع الطويل إلى مقطعين قصيرين لا يخل بالمعادلة الأساسية التي تصف التفعيلة الكبرى بأنها مكونه من ثلاثة مقاطع طويلة + مقطع قصـــير واحـــد . أما تحول المقطع الطويل الأول في فاعلاتن إلى مقطع قصير فلا يجوز

اعتبار أنها أصبحت مكونة علي هذا الأساس
مـــن مقطعين قصيرين يساويان مقطعا طويلا
لان وجـــود المقطع القصير أساسي جدا في
اتخــــاذ التفعـــيلة شكلها المميز، وكل ما في
الأمــــر أن تقصير المقطع الأول الطويل في
فاعلاتن يمكن قبوله موسيقيا علي أساس انه
لا يخـــل بشكل التفعيلة فهو مجرد " خطف "
موسيقي مستحب ولا نكاد نشعر به في سياق
الشعر كما سنري .

المستوى الثاني : بيت الشعر

يـــتكون بيت الشعر الشرقي الذي يمثله وزن بيت الشعر الغربي وكذلك ما يمكن أن نسميه بيـــت الشـــعر العربـــي الـــذي يمثله الشعر الإنجليزي وريث الشعر اليوناني القديم، نقول يتكون كل منهما من عدد متساو من المقاطع فالحـــركة الدائرية نفسها تنقسم بطبيعتها إلى شـــطرين متقابليـــن متساويين مع العودة إلي نقطـــة الـــبدء أو الأصـــل ، والشعر العربي بقافيـــته الموحدة علي طول القصيدة التي قد تمـــتد لا إلي عشرات الأبيات بل إلى مئاتها مثال لهذه الحركة الدائرية فكل بيت هو بذاته دورة كاملـــة مـــن المقاطع الطوال والقصار وكـــل شطر في بيت الشعر يتركب من عدد

مـــن التفعــيلات إما بتكرار تفعيلة معينة في شـــكل شطر كما في وزن الكامل والمتقارب والرمل ، وإما بتكرار تفعيلتين مختلفتين كما هو الحال في وزن الطويل والبسيط والوافر والخفيف فيما سنعرضه أثناء حديثنا عن كل وزن من هذه الأوزان التي يكثر استعمالها في الشعر العربي .

والواقـــغ إن إطلاق اسم الوزن علي موسيقي الشـــعر هـــو تصـــوير لواقعه ، لان تساوي الشـــطرين فـــي عـــدد الإيقاعات أو المقاطع الطـــوال والقصار هو بالفعل ميزان موسيقي دقـــيق ، فلنأخذ الآن في استعراض أهم هذه الأوزان التي تبلغ في مجملها ستة عشر وزنا

أوزان التفعيلة الواحدة

هـــي الأوزان التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة عددا من المرات مثل الكامل الذي تتكرر فيه مســتفعلن ونظيرتها متفاعلن ، والرمل الذي تــتكرر فــيه فاعلاتــن ونظــيرتها فعلا تن والمــتقارب الذي تتكرر فيه فعولن ونظيرتها فعولُ .

الكامل

وهو من أشهر الأوزان التي نظم فيها شعراء العربية عددا كبيرا من القصائد منذ عنترة في العصر الجاهلي في معلقته التي مطلعها :

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

ونظم فيها المتبني قافيته:

ارق علي ارق ومثلي بأرق

وجدي يزيد وعبرة تتر قرق

ونظـــم شوقي في رائعته في النيل التي غنتها أم كلثوم ومطلعها :

من أي عهد في القرى تتدفَق

وبأي كف في المدائن تغدقُ

إن إيقاع وزن الكامل أشبه بقرع الطبول وهو قـــرع حماســـي صـــاخب ولكنه منتظم غاية الانتظام ، فلنتأمل الآن كيف تتعاقب مستفعلن بمقاطعها الأربعة والخمسة أيضاً بسبب انقسام المقطـــع القـــصير الأول فـــي مستفعلن إلى مقطعين قصيرين في متفاعلن كما ذكرنا من قبل وذلك في مطلع قصيدة النيل لشوقي :

الشطر الأيمن :

من أي عه	مستفعلن	٤
دن في القرى	مستفعلن	٤
تتد فقَّو	متفاعلن	٥

ج ١٣

الشطر الأيسر :

وبأيِّ كفْ	متفاعلن	٥
فنْ في المدا	مستفعلن	٤
ئن تغدقو	متفاعلن	٥

ج ١٤

واضـــح أن الـــسبب فـــي اختلاف العدد بين الـــشطرين هو ورود متفاعلن مرة واحدة في الشطر الأيمن حيث انقسم المقطع الطويل إلى مقطعين قصيرين فزاد بذلك مقطع واحد عن تكـــرار مستفعلن ثلاث مرات داخل الشطر ، أمـــا في الشطر الأيسر فقد ترددت متفاعلن مـــرتين وبـــذلك انقسم المقطع الطويل الأول

مرتيــن فـــي هــذا الشــطر مضيفا مقطعين قصيرين ولو تكررت مستفعلن وحدها داخل أي شطر في وزن الكامل لحصلت علي ١٢ مقطـــع فقط لأن مستفعلن تحتوي علي أربعة مقاطع .

وهيا بنا نري كيف نشير إلى المقاطع الطويلة والقصيرة بالشرطة الأفقية – للطويل والمائلة / والقصير

الشطر الأيمن :

من أيْ يِ عَهْــ

– – / –　　　　　٣ ط + ق٣

مُسْــ تفــ عــ لــن

دِ نْ فِلـْ قــ رى

_ _ / _ ٣ ط + ق ٣

مســ تفــ عــ لن

تتــ دَ فـْ فـَ قو

// _ / _ ٣ ط + ق٣

مُتـَ فــا عـِ لن (ط١= ٢ق)

الشطر الأيسر :

و بــ أيْ يِ كفْ

// _ / _ ٣ ط + ق٣

مُتــ فا عـِ لن (ط١= ٢ق)

فن فلِـْـ م دا

_ _ / _ ٣ ط + $ق_٣$

مســ ـتفــ عِــ لن

ئنِ تغــ دِ قو

// _ / _ ٣ ط + $ق_٣$

متــ فــا عــِ لن ($ط_١$ = ٢ ق)

الرمل

وزن شـعري فاتـن بموسـيقاه البديعة ، وكأنه مقطوعـة مـن البالـيه الـذي تمس فيه أقدام الراقصين الأرض في خفةً ورشاقةً وسمواً .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومما يزيده رشاقة ما ذكرناه مرارا فيما سبق من خطف المقطع الطويل الأول خطفاً فعِلاتن . وفي بعـض أشـكال هـذا الوزن يتم الاستغناء عن المقطـع الطويل في آخر تفعيلاته الثلاث فيكون شطره علي النحو التالي :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وهيا بنا نري نموذجا لشكله التام في قول شوقي:

أنا من بدّل بالكُتْب الصحابا

لم أجدْ لي وافيا إلا الكتابا

الشطر الأيمن :

أنا من بَدْ	
// – –	٣ ط + $ق_{٢}$ = ٤
فَـ عـِـ لا تن	($ط_{١}$ مخطوف)
دَ ل بِصـْـ صـَـ حـــ	
/ / – –	٣ ط + $ق_{٢}$ = ٤
فـــ عـِـ لا تن	(ط. مخطوف)
بِلـْـ كـِـ تا با	
– / – –	٣ ط + $ق_{٢}$ = ٤
فا عـِـ لا تن	ج ١٢

الشطر الأيسر :

لم أ جدْ لي

_ / _ _ ٣ ط + ق$_{٢}$ = ٤

فا عِــ لا تن

و ا فِــ يَنْ الــْ

_ / _ _ ٣ ط + ق$_{٢}$ = ٤

فا عِــ لا تن

لَــلــْ كــِ تا با

_ / _ _ ٣ ط + ق$_{٢}$ = ٤

فا عِــ لا تن

———

ج١٢

هكذا تتساوى عدد المقاطع الطوال والقصار في شطري البيت ١٢ : ١٢

وهيا بنا نتأمل الوزن النظير للرمل محذوفا منه المقطـــع الطويـــل في آخر تفعيلا ته عند شوقي أيضـــا متحدثا عن انتحار الطلبة في أيامه علي وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ناشئ في الورد من أيامه

حسبه الله أبا لورد عثر ؟

الأيمن :

نـــا شِـــ ىءٌ فِلـْـ

– / – – ٣ ط + ق٢ = ٤

فا عـِـ لا تن

ورْ دِ من أيْ

_ / _ _ ٣ ط + ق$_{٢}$ = ٤

فا عِـ لا تن

يا مِـ هي

_ / _ ٢ ط + ق$_{٢}$ = ٣

فا عِـ لن

———

ج ١١

الأيسر :

حَسْـ بُـ هُـلْـ لا

_ / _ _ ٣ ط + ق$_{٢}$ = ٤

فـا عِـ لا تن

هـُ أ بِلْــ ورْ ٣ ط + ق$_2$ = ٤

/ / – – (ط$_1$ مخطوف)

دِ عَــ ثَرْ ٢ ط + ق $_2$ = ٣

/ / – (ط $_1$ مخطوف أيضا)

ج ١١

فالشطران متساويان تماما في عدد الإيقاعات مع أن المقطـــع الأول من التفعيلة فاعلاتن أو فاعلن يأتي مخطوفا أو قصيرا لكن ليس معنى هذا أن عندنا مقطعين قصيرين في بداية التفعيلة يساويان مقطعـــا طويلا واحد لأن وجود المقطع القصير الثانـــي له وظيفته الأساسية في جميع التفعيلات

كمـــا نعرفـ انه هو الذي يحددها شكلها ولونها الموسيقي بالمكان الذي يحتله منها ، ولهذا نقول أن الأول الطويـــل فـــي فاعلاتن يأتي مخطوفا بشـــكل لا نكـــاد نحـــس به بل انه يمنح التفعيلة رشاقة و أناقة كما هو الحال في تقصير (فـــا) فاعلـــن في بحر البسيط ، وتقصير (عي) في بحر الطويل بحيث يصبح

(مفاعـــي لن) مفاعلن . لكن المعادلة الأساسية في الصور الأصلية للتفعيلات الكبرى والصغرى كما رأينا هي ٣ ط + $ق_{ن}$

وزن المتقارب

هذا الوزن هو مارش عسكري ، وقد أدهشني أن أجـد نظيرا له في شعر مصر القديمة منذ عدة آلاف من السنين في قصيدة عنوانها عاد الجيش أي قـبل أن يظهـر الشعر العربي علي مسرح الوجـود منذ ما يقرب من ألف وسبعمائة عام ، وهـو مارش عسكري مع حذف المقطع الأخير الطويـل فـي تفعيلته الرابعة الأخيرة فعولن في الشطر الأيسر منه لتصبح فعلْ ، ولعل من اجمل مـا نظـم فـيه قصيدة المتبني التي وصف بها خروجه أو الأخرى هروبه من مصر أيام كافور الإخشيدي- والتي منها بيته المشهور :

وكم ذا بمصر من المضحكات

ولكنه ضحـــك كالبكـــــــا

الشطر الأيمن :

و كم ذا ٢ ط + $ق_١$ = ٣

/ – –

فـــ عـــو لــــن

بمصر

/ – / ٢ ط + $ق_٢$ = ٣

فـــ عو لُ ($ط_٢$ مخطوف)

مـــ نلـــ مضـــ

/ – – ٢ ط + $ق_١$ = ٣

ف عو لن

حـــ ـــكا تِ

/ ـ /   ٢ ط + $ق_{١}$ = ٣

فـــ عو ل   ($ط_{٢}$ مخطوف)

ج ١٢

وقــبل أن نمضي إلى الشطر الأيمن لاشك أنك لاحظــت أن المتقارب يتكون من أربع تفعيلات من التفعيلة الصغرى فعولن لكن المقطع الأخير يـــرد أحيانا قصيرا إذ يجيء فعولُ وهذا تجاوز موســـيقي مقبول ولا نكاد نحس به في سياق هذا الوزن .... إنه نوع من المرونة الموسيقية التي تســـاعد الشـــاعر فـــي عمله الفني دون إخلال

بالمعادلة الأساسية لهذه التفعيلة التي هي فعولن لكــنها تخفف في السياق إلى فعولُ ولذلك يبقي العــدد الكلي ١٢، وفي الشطر الأيسر كثيرا ما يحذف المقطع الطويل الأخير في التفعيلة الأخيرة ليصبح عدد مقاطعه ١١

وهــيا بــنا الآن نواصل عملنا في تحليل الشطر الأيسر بعد هذا الاستطراد الضروري :

و لا كنْ

/ – –   ٢ ط + ق ١ = ٣

فــ عو لن

نهو ضــَ   ٢ ط + ق١ = ٣

/ – /   (ط ٢ مخطوف)

فــ عو لُ

حِكُنْ كَلْـ ٢ ط + ق١ = ٣

/ ـ ـ

فـ عو لن

بكـا

/ ـ ط + ق = ٢

فـ علْ

ج ١١

هكـذا ينقص عدد إيقاعات الشطر الأيسر إيقاعا واحـدا مـن الشـطر الأيمن بسبب هذا الحذف للمقطـع الأخـير في هذا الشطر ، ولكن يظل الشـطران فـي موسيقي الشعر العربي محققين للمعادلة أو للميزان الموسيقي فيما بينهما ، ومع كل التعديلات التي تحدث للتفعيلات مما يلي :

أ – انقسام المقطع الطويل إلى مقطعين قصيرين

ب – تحول المقطع الطويل إلى قصير

ج – حذف مقطع واحد

نقول مع هذه التعديلات لا يتجاوز فارق التعادل بين الشطرين اكثر من ٣ مقاطع بأي حال نراها وزن الكـــامل ووزن الوافر حيث ينقسم المقطع الطويـــل في الوافر إلى مقطعين قصيرين ويظل بيـــت الشعر العربي محققا للتوازن بين شطريه لأن المقطعيـــن القصيرين يساويان مقطعا واحدا فـــي الواقع .....إما في حالة نقص مقطع واحد كما في حالة بحر التقارب فيظل التعادل بين ١٢ : ١١ تعادلا طبيعيا مقبولا ، ويظل مفهوم المعادلة منطبقا بين شطري بيت الشعر .

أوزان التفاعيل المتعددة أو المختلطة

وزن الطويل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلاحظ أن كل شطر في هذا الوزن يتألف من تفعيلة صغري هي فعولن وتفعيلة كبري هي مفاعيلن ، كما نعلم فالصورة الرقمية للصغرى هي ص = ٢ ط + $ق_{١}$ والصورة الرقمية الكبرى هي ك = ٣ ط + $ق_{١}$

فكل منهما يقع المقطع القصير في أوله . وكما نري فهذا الوزن يمتاز بالاتساع والهدوء الذي يمنح الشاعر فرصة أوسع للتعبير عن أفكاره ومشاعره ، وقد استعمل هذا الوزن كبار شعراء

العربـــية من امرئ القيس وزهير بن أبي سلمي وأبي نواس والمتنبي وأبي العلاء المعري وأحمد شوقي ، ومن الملاحظ أن المقطع الثالث الطويل في التفعيلة الأخير في كل شطر كثيرا ما يتحول إلى مقطع صغير أو انه يخطف خطفا تماما كما يحـــدث للمقطع الطويل الأول في فاعلاتن الذي يخطـــف هو الآخر خطفا موسيقيا دون أن يؤثر ذلـــك بالطبع علي عدد المقاطع في الشطر التي هـــي هـــنا في وزن الطويل أربعة عشر مقطعا يمكننا أن نسميها إيقاعات أو نبضات لأنه يمكنك أن تمثلها بنقرات إصبع أو قلم علي " منضدة أو مكتـــب كما فعلت في أول مرة أتعرف فيها علي أوزان الشـــعر دون أن تكون لي في هذا الوقت

أيـــة دراية بأوزان الشعر ومصطلحاته التي قام عليها علمه منذ أيام الخليل بن احمد ، الذي كان أول مكتشــف لطبــيعة أوزان الشعر العربي .

والآن هيا بنا نستعرض بعض الأبيات التي نظم فيها بعض كبار شعراء العربية من وزن الطويل دعونا نبدأ بهذا البيت لامرئ القيس

ألا انعم صباحا أيها الطلل البالي

وهل ينعمن من كان في العُصُر الخالي

الشطر الأيمن :

ألا انعِم : فعولن / - - ٣

صباحن أيْ : مفاعيلن / - - - ٤

يها الطَ : فعولُ / - / ٣

(المقطــع الطويــل الأخير تحول إلى قصير من فعولن إلى فعول)

لَــلُــ ــلْــ بالي : مفاعيلن / – – – ٤

ج ١٤

وكمـــا أشرنا فالمقطع الطويل الأخير في التفعيلة الصغرى الثانية قد خطف خطفا حين تحول إلى مقطـــع قصير دون أن نحس به في سياق الوزن كمـــا يحـــدث للمقطع الطويل الأول في فاعلاتن التـــي تتحول إلى فعلاتن فهذا الخطف الموسيقي مقـــبول تمامـــا في هذه المواضع المعينة لأنه لا يحدِث أي خلل في موسيقي البيت ، وهيا بنا إلى الشطر المقابل

وهل ينـــــ : فعولن / - - ٣ مقاطع

عمن من كا : مفاعيلن / - - - ٤مقاطع

ن في العُــ : فعول / - / ٣ مقاطع

صُــ رِلْ خالي : مفاعيلن / - - - ٤ مقاطع

ج ١٤

هكــذا تتوالى المقاطع الأربعة عشر في أي بيت يكتــب في بحر الطويل علي طول تاريخ الشعر العربــي الممــتد عل مدي سبعة عشر قرنا من الزمان ، ولنأخذ مثالا آخر هو قول المتنبي :

لعينيك ما يلقي الفؤاد وما لقي

وللحب ما لم يبق مني وما بقي

الشطر الأيمن :

لعينيـــــــــــ : فعولن / – – ٣

ك ما يلقي الـــ : مفاعيلن / – – – ٤

فـــ ــــؤاد : فعولُ / – / ٣

وما لقي : مفا عـِـ لن / – // ٤

ج١٤

الشطر الأيسر :

وللحـــــــــبْ : فعولن / – – ٣

بـــ ما لم يبـــ : مفاعيلن /– – – ٤

ق منــــــــي : فعولن/ – – ٣

وما بقــــــــــي : مفاعلن / – // ٤

ج١٤

ففـــي الشطرين نري التفعيلة الأخيرة وقد تحول فـــيها المقطـــع الثالـــث الطويل عي إلى العين المكسورة محدثا هذه الرشاقة والأناقة الموسيقية التـــي أصبحت مفضلة عند شعراء العربية بعد العصر الجاهلي في الأغلب الأعم .

وزن البسيط

هـــنا وزن راقـــص جمـــيل كـــل الجمال بتتابع مســـتفعلن وفاعلن مرتين في كل شطرين وكثيرا مـــا يخطف الأول الطويل في فاعلن ليتحول إلى قصـــير في فعلن محدثا نفس الرشاقة الموسيقية التـــي يحدثها خطف الثالث الطويل في مفاعيلن فـــي وزن الطويل وهكذا يأخذ هذا الوزن الشكل التالي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ومنه قول المتنبي لسيف الدولة :

يا أعدل الناس إلا في معاملتي

فيك الخصام وأنت الخصم والحكمُ

الشطر الأيمن :

يا أعد لَنـْ : مستفعلن– – / – ٣ط+ ق$_{٣}$

ناس إلــ : فاعلن– / – ٢ط+ ق$_{٢}$

لا في معــا : مستفعلن– – / – ٣ط+ ق$_{٣}$

ملتـــــــي : فعلن // – ٢ط+ ق$_{٢}$

والمقطـــع الطويــل الأول فـــي التفعيلة الأخيرة مخطوف .

الشطر الأيسر المقابل :

فيك الخصـــــا : مستفعلن – – / – ٤

م و أ ن : فعلـــن // – ٣

تـَ لـْ خَصـْ مُ ولْـ : مستفعلن – – / –   ٤

حَكَمـــــــــو : فعِلن   – – /   ٣

ج١٤

ونلاحــظ أن فاعلن لم ترد بصورتها الكاملة إلا في الشطر الأيمن حيث ناس إلْــ= فاعلن ، بينما تــم خطف أولها في مقطعها الأول الطويل بعد ذلــك حيــث وردت بشــكل فعلن فيما أسميناه الخطف الموسيقي غير المحسوس في سياق هذا الوزن ، كما نلاحظ أن مستفعلن لا ترد فيه أبدا صـــورتها متفاعلن التي يتجرأ أولها الطويل إلى مقطعيــن قصيرين كما سنري في بحر الكامل ، وإنمـــا ترد مستفعلن دائما بصورتها الأصلية في البسيط .

و أحـــيانا يتم خطف أولها الطويل لتتحول إلى متفعلن في وزن البسيط هذا كقول الطغرائي في لامية العجم :

طردت سرح الكري عن ورد مقلته

والتوم أغري سوام النوم بالُمقَلِ

الشطر الأيمن :

طَرَدْت سر : متفعلن / – / –		٤
ح الكري : فاعلن – / –		٣
عن ورد مقـــ : مستفعلن – – / –		٤
لَـــــتِـــهيِ : فعلن // –		٣

ج١٤

الشطر الأيسر :

وَ نْ نَوْ مُ أغــ : مستفعلن – – / – ٤

ري سوا : فاعلن – / – ٣

مَلْـ لَيْـ يِ بلْــ : مستفعلن – – / – ٤

مُـــقَـــلي : فعلن // – ٣

ج١٤

إن عـــدد المقاطع الطوال والقصار في وزن كل شطر من سطور البسيط هي ١٤ مقطع أو نبضة أو إيقـــاع لكـــنها قـــد تصبح ١٣ نبضة لاندماج المقطعيـــن القصـــيرين في التفعيلة الأخيرة في مقطع طويل واحد إذ تتحول

فــ عــ لن – // إلى فــا لـــــن أي – –

كمـــا فـــي قـــول أحمد شوقي في تحية المؤتمر الجغرافي :

نزلن أول دار في الثري رفعت

للشمس ملكا وللأقمار سلطانا

الشطر الأيمن :

نــَ زَ لــْ نَ أوْ : مُـــتــَفعلن / – / – ٤

وَ لَ د ا : فَعِلن // – ٣

ر ن فِثـــ ثـــ ري : مستفعلن – – / – ٤

رفعـــــت : فَعِلُن // – ٣

المجموع ١٤

الشطر الأيسر

لِشـْ شَمـْ س مُلـْ	:	مستفعلن – – / –	٤
كاً ولِلـْ	:	فاعلن – / –	٣
أقما رسُلْـــ	:	مستفعلن – – / –	٤
طـــانـــــا	:	فَعْلُنْ أو فالن – –	٢

المجموع ١٣

ونلاحـــظ أن المقطعيـــن القصـــيرين في فعلن المـــتحولة أصـــلا عن فاعلن ، هذان المقطعان القصيران قد اندمجا في مقطع طويل واحد ولهذا نقـــص عـــدد المقاطع في الشطر الثاني مقطعا واحـــدا واصـــبح العدد ١٣ بدلا من ١٤ إلا أن

المـــيزان الموسيقي يظل معتدل الكفتين إذا أخذنا بمبدأ أن مقطعين قصيرين يساويان مقطعا طويلا واحـــدا، هـــذا بيـــنما استمر عدد مقاطع الشطر الأيمن ١٤ مقطعا برغم أن المقطع الطويل الأول فـــي مســـتفعلن في أول الشطر قد تحول أو كما نقول " خطف " في مقطع قصير في مُتفعِلُن

ولـــو كـــنا ننهج منهج العروض القديم لقلنا أن الســـكون قـــد حذف من السبب الخفيف في أول التفعيلة من مُـــسْـــ إلى مُـــ لكننا هنا نبني بحثنا علـــي أساس المقاطع القصار والطوال ولا نبنيه علـــي أســـاس الحركة والسكون باعتبار أن هذا السكون أصبح مندمجا في المقطع الطويل .

وزن الخفيف

يـــتكون هذا الوزن من اثنين من فاعلاتن بينهما مستفعلن علي النحو التالي :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وذلـــك فـــي كل شطرين من شطري هذا الوزن الذي يمتاز فعلا من الوجهة الموسيقية بخفة الظل وهـــو إلـــى جانب الطويل والبسيط من الأوزان التي نظم فيها كبار الشعراء الكثير من أشعارهم ويكفـــي أن تعرف أن أمير الشعراء احمد شوقي قد نظم فيه همزتيه كبار الحوادث في وادي النيل التـــي بلغـــت نحو ثلاثمائة بيت ، كما نظم فيه البوصيري همزتيه الشهيرة الطويلة كذلك طولا بلغ نحو الخمسمائة بيت .

وكما نري فعدد مقاطع أو إيقاعات الشطر الواحد

في وزن الخفيف يبلغ ١٢ مقطعا

ومنه قول البوصيري في همزتيه :

إنما مثلوا صفاتك للنا

س كما مثل النجوم الماء

الشطر الأيمن

انما مَثْـ :	فاعلاتن – / – –		٤
ثلوا صفا :	مفاعلن / – / –		٤
تِكَ لِنْا :	فعلاتن / / – –		٤

المجموع ١٢

ونلاحــظ أن التفعيلة الثانية مفاعلن قد انحرفت عــن أصـــلها مستفعلن بتحويل المقطع الطويل الأول إلـــى مقطـــع قصـــير من مُسْـــ إلى مُـــ فأصبح مفاعلن وهو نفس وزن متفعلن الذي سبق لـــنا ذكره في وزن البسيط وهو كما رأينا إجراء نغمي لا يؤدي إلى أي خلل موسيقي لأن الطويل هنا كما قلنا من قبل يخطف خطفا لا نكاد نحس بـــه فـــي السياق الموسيقي للبيت ما نحا الشاعر قدرا من المرونة في عمله الفني الدقيق الذي هو بدوره معادلة بين النغم والمعنى ، ونفس التفعيلة الثالـــثة في هذا الشطر قد تحول مقطعها الطويل الأول وهـــو فاعلاتن إلى فعلاتن كما ذكرنا من قبل .

الشطر الأيسر :

س كما مثـــ : فعلاتن // – –　　　٤

ثلنْ نُجو : مفاعلن / – / –　　　٤

ملـْ ماؤ : فالاتن – – –　　　٣

المجموع ١١

إن تفعيلات هذا الشطر كله منحرفة عن أصولها إذ إن أولاهـا فعلاتــن قد قصر مقطعها الأول الطويل من فا إلى فَ ، وثانيها مفاعِلُن قد قصر مقطعهـا الأول الطويــل لأن أصــلها مُتْفاعلن المساوية تماما لــ مُسْتفعِلُن ، أما التفعيلة الثالثة الأخــيرة في هذا الشطر فقد حذف فعلا مقطعها القصــير لأن أصلها فاعلاتن وهي الآن فالاتن

بحذف العين وهي المقطع القصير فيها وذلك قلّ عدد المقاطع أو الإيقاعات في هذا الشطر الأيسر مقطعـــا واحدا ليصبح عددها ١١ إيقاعا بدلا من ١٢ هــذه الظاهرة تتكرر في وزن الخفيف في مثل قول شوقي في همزتيه :

ورأي المارقون من شرك الار

ض شبا كًا تمدُّها الد أ ماءُ

الشطر الأيمن :

ورأي الما : فعلاتن	// – –	٤
رقون من : مفاعلن	/ – / –	٤
شرك الارْ : فعلا تن	// – –	٤

المجموع ١٢

الشطر الأيسر :

ض شباكَنْ : فعلاتن / / - - ٤

تمدها الذْ : مفاعلن / - / - ٤

دَأ ما وْ : فالا تُن - - - ٣

المجموع ١١

إلا أن الأغلب الأعم هو تساوي الشطرين

١٢ : ١٢ مقطع أو إيقاع كقول شوقي أيضاً :

وسفينٌ تلوح طورا وحينا

يتولي أشباحهن الخفاء

الشطر الأيمن :

وسفيـــ نُنْ : فعلا تن // – – ٤

تلوح طوْ : متفعلن / – / – ٤

راً وحينا : فاعلا تن – / – – ٤

١٢

والشطر الأيسر :

يتوليّ : فعلا تن // – – ٤

أشبا حهنْ : مستفعلن – – / – ٤

نَـــلْـــ خفا ؤ : فا علا تن – / – – ٤

١٢

فالمـــراوحة نراها بين فاعلاتن الأصلية وفعلاتن وبيـــن مســـتفعلن و مُـــتَـــفْعِلُن وفي كل منهما تحـــول المقطـــع الأول الطويل في التفعيلة إلى مقطع قصير يمنح الشاعر قدرا طيبا من المرونة الموســـيقية التـــي تساعده كثيرا في عمله الفني الدقيق .

وزن الوافر

يتركـــب هذا الوزن من التفعيلات التالية في كل شطر من شطريه : مفاعيلن مفاعيلن فعولن وكما تـــري فإن الإيقاعات أو المقاطع طوالا وقصارا هـــو ١١ إيقـــاع ، إلا أن عي أو المقطع الثالث الطويـــل قـــد ينقســـم إلى مقطعين قصيرين في مفاعلَتُـــن فيصـــبح عدد إيقاعات الشطر ١٢ إذا حلـــت مفاعلتـــن واحدة محل مفاعلتن ، ويصبح عددهـــا ١٣ إذا حلت مفاعلتن مرتين محل زوج من مفاعيلن في شطر الوافر ، ولنتأمل بيت أبي نواس :

أطوف ببيتكم في كل يوم

كان لبيتكم خلق الطوافُ

الشطر الأيمن :

أطوف ببيْــ : مفاعلتن / – // – ٥

تكم في كُلْ : مفاعيلن / – – – ٤

يِـــ يَوْ مِنْ : فعولن / – – ٣

______

ج١٢

الشطرِ الأيسر :

كَأنّ لِبَيْــ : مفاعلتن / – // – ٥

تـِ كم خـُ لـــ قـــط : مفاعلتن / – // – ٥

طو ا فو : فعولن / – – ٣

______

ج١٣

نلاحـــظ أن مفاعيلن وردت مرة واحدة فقط في الشـــطر الأيمن ، وعلى ذلك فعدد مقاطع الشطر الأيمن ١٢ وعدد مقاطع الأيسر ١٣

والواقع أن وزن الوافر من أجمل أوزان الشعر العربي فلحنه أشبه بلحن صاعد من الأرض إلى السماء ، وهو كذلك من الأوزان التي أكثر النظم فيها كبار شعراء العربية ، ولعلك استمعت إلي أم كلثوم وهي تشدو برائعة شوقي التي مطلعها :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا

لعلَّ علي الجمال له عتابا

الشطر الأيمن :

سلوا قلبي : مفاعيلن / – – –   ٤

غداة سلا : مفاعلتن / – // –   ٥

وتابا : فعولن / – –   ٣

ج ١٢

الشطر الأيسر :

لعلَّ علي الــ : مفاعلتن /– // –   ٥

جمال له : مفاعلتن /– // –   ٥

عتابا : فعو لن /– –   ٣

ج ١٣

والسبب في نقص عدد إيقاعات الشطر الأول عن الثاني بإيقاع واحد هو ورود مفاعيلن واحدة من الشطر الأول وعددها ٤ مقاطع أو إيقاعات بينما عدد مفاعلتن كما تعلم ٥ مقاطع .

النظائر

قبل أن نختم كلامنا عن أشهر وأهم أوزان الشعر العربـــي نود أن نجمل القول فيما نسميه نظائر التفعيلات وهي .

فعولُ : التي هي نظير فعولن

فعلاتن : وهي نظير فاعلاتن

متفاعلن : وهي نظير مستفعلن

مفاعلن : وهي أيضاً نظير مستفعلن

متفعلن : وهي كذلك نظير مستفعلن

مفاعلتُن : وهي نظير مفاعيلن

فهذه التفعيلات تتبادل المواقع داخل شطر البيت مع نظائرها محافظة على هذا التعادل والتوازن الموسيقي بين الشطرين .

المجزوءات

وأريـــد أيضــــاً أن أشير إلى ما يعرف بالأوزان المجزوءات وهي التي تحذف منها تفعيلة واحدة فــيما ذكــرناه من الوزان السابقة ومنها مجزوء الكـــامل الذي يقتصر على تفعيلتن بدلاً من ثلاث في الشطر الواحد فيكون كما يلي :

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن

وكما هو واضح فإن مستفعلن تتبادل المواقع مع متفاعلن نظيرتها الطبيعية .

وهناك مجزوء الرمل المكون فاعلاتن مرتين في كل شطر التي تتبادل المواقع مع فعلاتن .

وقد تردد في هذه الأوزان المجزوءة أو القصيرة تفعيلتان مختلفتان مثل مستفعلن فاعلاتن في كل شطر مثل قول البوصيري :

ما في الزمان جواد

يُرْجى لدفع العظائم

الشطر الأيمن :

ما فِزْ زَ ما : مستفعلن – – / – ٤

ن جوا د ن : فعلاتن // – – ٤

ج ٨

الشطر الأيسر :

يرجى لد فـ : مستفعلن – – / – ٤

عِلـْ مَ ظالمْ : فاعلاتن – / – – ٤

ج ٨

أو قــد تجمع فاعلن مع مفاعلتن كما نرى عند شوقي في :

حف كأسها الحبب

فهي فضة ذهب

الشطر الأيمن :

حفـْ فــَ كَأ : فاعلن — / — ٣

ســَ هلـْ حـَ بــ بو :مفاعلتن / — // — ٥

ج ٨

الشطر الأيسر :

فَهـْ يَ فِضـْ : فاعلن — / — ٣

ضـــ تُن ذَ هــَ بُو : مفاعلتن / — // — ٥

ج٨

القافية

لا تخرج القافية عن أن تكون جزءا لا يتجزأ من الوزن لكن أهميتها تعود إلي موقعها في آخر كل بـيت حـيث تكون نهاية كل دورة يمثلها البيت بـشطريه المتساويين وإيذانا ببدء الدورة الجديدة فـي البـيت التالي . ولهذا لن يكون كلامنا عن الأوزان التـي اخترنا أكثرها انتشارا وأهمية في الـشعر العربـي إلا إذا اهتممنا بالقافية اهتماما خاصـا فـيما يلي من هذا الكتاب بإلقاء الضوء علي وظيفتها في البيت كدورة كونية في كلمات الإنسان ووفرتها في الشعر العربي ، والمراحل التـي مرت بها خلال تاريخها الطويل الذي هو نفس تاريخ الشعر العربي .

القافية والحركة التوافقية في الشعر العربي :

نعلم أن الحركة الدائرية حين تبلغ منتصفها تماما فإنهـــا تكـــون قد بلغت ذروتها وبدأت تعود إلي نفس النقطة التي تحركت منها ، إنها حركة تقطع مـــسافة معينة في اتجاه ما ثم تقطع نفس المسافة في الاتجاه المقابل أو في رحلة العودة إلي نقطة معينة وهذه النقطة الأخيرة هي ما نسميه القافية في القصيدة موحدة القافية .

وهـــذا الوصف ينطبق انطباقا تاما علي التركيب الموسيقي للقصيدة العربية بانقسام البيت فيها إلي شـــقين متقابلـــين يعودان دائما إلي نفس النقطة النغمية لتبدأ الدورة من جديد في بيت آخر وبذلك يكـــون الشطر الأيمن رحلة إلي نقطة الذروة في

الحــركة التوافقــية تتوقف عندها الحركة لحظيا لتغير اتجاهها عائدة إلي نقطة الأصل ممثلة في القافــية عبر الشطر الأيسر من البيت وإذا كانت قيمة الشق الأيسر في أية معادلة رياضية هي في عــودته إلي الشق الأيمن ومطابقته له فان قيمة الشق الأيسر في البيت الشعر العربي تكون في عــودته الموســيقية والدلالية إلي الشق الأيمن والــتحامه معــه وارتباطه به بسبب قوي وهذه العودة تتمثل في القافية الواحدة التي تربط الشق الأيــسر بالأيمن وبالقصيدة كلها باعتبارها عودة مــشتركة لكل الأبيات نحو نقطة الأصل الواحدة ونحــو مــستقر موسيقي واحد مع هذه الحركة الدوريـــة التوافقية الذاهبة الراجعة دوماً إلي هذه

الــنقطة النغمــية أو القافية وبهذا يكون كل بيت دورة كاملة في دورات عديدة داخل القصيدة مثله فــي ذلك مثل دورة الحياة ودورة المطر ودورة الــدم في الجسم الحي ودورة الإلكتروني حول نــواته الذرية ودورة الكوكب حول شمسه .... وهــذه الــدورات فــي تتابعها هي الزمان وهي الاستمرار في الوجود والحياة ، وكما أن كل بيت في القصيدة الواحدة يحمل جزءا من المعني فكل دورة في الحياة والكون تحمل جزءا من المعني أيضاً في قصة الكون أو في قصيدته الكبرى .

وفرة القافية

ليس من اليسير أن تمتد الحركة التوافقية الدائرية التـــي تحققهـــا القافية الموحدة إلي عشرات بل أحـــياناً مئات الدورات أو الأبيات فهذا لا يتوافر فـــي لغـــة أخرى غير العربية ، والسبب البسيط لهـــذا الامتياز هو ضخامة القاموس العربي تلك التي توسع أمام الشاعر مجال الاختيار من عدد كبيـــر مـــن الكلمـــات التي تشترك أواخرها في صـــوت واحد بل لقد بلغ الغني والترف في هذا المجال الحد الذي لا يتوافر معه صوت أو حرف واحـــد فقط بل صوتان متتاليان ، وهو ما يعرف فـــي تاريخ القافية العربية بلزوم مالا يلزم ، أو التـــزام أكثر من حرف واحد متكرر في القافية

ممـــا يمكن أن يسمي قافية مزدوجة وأبو العلاء المعـــري – كمـــا هـــو معلوم – هو فارس هذا الميدان ، وكلمات العربية بهذه الكثرة وقاموسها بهـــذه الـــضخامة غيـــر العادية بسبب الطبيعة الانفتاحية القوية الواسعة لهذه اللغة علي غيرها مـــن اللغـــات ، فالقرشـــيون أصـــحاب لهجتها الأساســـية كانوا يضمون إليها كل ما يروق لهم من اللهجات الأخرى في الجزيرة العربية ، وابن فـــارس في المزهر يذكر ذلك بقوله : فقد كانت قـــريش مع فصاحتها وحسن لغاتها ورقة ألسنتها إذا أتـــتهم وفـــود العـــرب تخيـــروا من كلامهم وأشعارهم احسن لغاتهم وأصفي كلامهم ، وهذا بـــروكلمان يري أن اللهجة القرشية " التهمت "

علي حد تعبيره في كتابه " فقه اللغات السامية " اللهجــات الأخــرى فــي الجزيرة ، والحق أن العربية نفسها تشهد بهذا الطابع الانفتاحي الواسع دون حاجــة إلــى تأكــيد خارجي علي ذلك ، ومعــروف جيداً أن العربية قد أخذت الكثير من لغات الشعوب الأخرى من فرس وأحباش وروم ، لقد انتقت أجمل ما في كلامهم وضمته إليها ، بــل أنك لتطالع كتاب قواعد اللغة المصرية في عصرها الذهبي لعبد المحسن بكير فتري الكثير مــن ظواهر اللغة القديمة في العربية هذا فضلا عــن العديــد من الحروف الهجائية التي أخذتها العــربية من هذه اللغة القديمة الأم ، صحيح أن لغــات العــالم في مرحلة الكلمة التالية لمرحلة

الرســـم عاشت بمعزل عن بعضها البعض لكن قدرة العربية علي التفاعل مع غيرها من اللغات قدرة واسعة حقاً ولعل ذلك هو السبب فيما حققته العـــربية من انتشار واسع في مرحلة الحضارة الوســطي وهـــي نفسها مرحلة الكلمة التي هي الإنجـــاز الرئيسي لهذه المرحلة بحق ، وها هو بلاشـــير فـــي " تاريخ الأدب العربي " يري أن الصفة الغالبة الخارقة للعادة علي اللهجة الشعرية القديمة عند العرب سواء أكان مصدرها اللهجة المحلـــية أم التـــركيب الصناعي هي أن اللهجة شـــائعة ومـــسموعة لـــيس في المنطقة العربية المحدودة فحسب بل في سوريا وفلسطين وبلاط الغسانيين في جلق ، وبلاط اللخميين في الحيرة .

وهكذا يجد الشاعر العربي في عمله الفني فيضاً هـائلا مـن القوافي لا يجد مثله شاعر في لغة أخـرى ولهذا تحققت للشعر العربي تلك الحركة الدوريـة التوافقية بأعدادها الكبيرة في القصيدة الواحدة .

ونـستطيع أن نميـز ثـلاث مراحل رئيسية في تـاريخ القافية العربية علي مدي ألف وسبعمائة عـام هي تقريباً كل تاريخ الشعر العربي ، أما المـرحلة الأولـى فهـي مرحلة المطولات في العصر الجاهلي أو ما يعرف بالمعلقات والثانية هي ظاهرة القافية المزدوجة المعروفة بلزوم مالا يلزم عند أبي العلاء المعري في القرن الخامس الهجري ، والثالثة هي مرحلة المطولات الثانية

التـــي بلغت فيها القصيدة عدة مئات من الأبيات عند شوقي في العصر الحديث وعند البوصيري قــبله فـــي مصر بعد أن كانت عدة عشرات في العــصر الجاهلي والشيء الملفت للنظر في هذا الـــتاريخ هـــو أن سبعة قرون تقريباً استغرقتها القصيدة العربية بين مرحلة المطولات الجاهلية والقافية المزدوجة في القرن الخامس الهجري ثم يأتـــي القرن السابع بمطولات البوصيري وهذه هـــي مرحلته الثانية ثم مرحلة المطولات الثالثة عند شوقي .

وواضـــح أن إطلاق اسم المطولات في العصر الجاهلـــي علي القصائد التي أنشأها كبار شعراء هـــذا العصر يدل علي أنها كانت ظاهرة جديدة

آنــذاك تمثلت في هذه القصائد السبع أو العشر التـــي كـــرمت بتعليقها في أهم وأقدس مكان في الجزيرة العربية وهو الكعبة المشرفة ، وبالفعل فهــذه القــصائد هي أطول ما عرف في العصر الجاهلـــي ، والقــصيدتان اللتان تتجاوزان المائة بيت بقليل هي قصيدة عمرو بن كلثوم " ألا هبي بـــصحنك " (١٠٣ بيـــتا) ، وقـــصيدة طرفة " لخوله اطلال " (١٠١ بيتا) ، بينما تبلغ قصيدة لبـــيد " عفـــت الديار" ٨٨ بيتا ، وقصيدة امرئ القـــيس " قفا نبك " ٨١ بيتا والحارث بن حلزة " آذنتـــنا ببيـــنها أســـماء " (٨٢ بيتا) بينما تبلغ قـــصيدة عنتـــرة " هل غادر الشعراء " ٧٣ بيتا وقصيدة زهير " أمن أم أوفي " ٦٢ بيتا .

وربمــا بلغــت بعــض قصائد العصر الجاهلي الأخــرى ما يزيد علي خمسين بيتا مثل قصيدة بــشر ابن أبي حازم " الا بان الخليط" (٥٦بيتا) وتقــل غيرها من القصائد عن هذا العدد وهكذا يمكننا اعتبار وصول أبيات المعلقات إلى أعدادها سالفة الذكر حدثا فنيا له أهميته الكبرى ، وتتتابع القــرون حتى نصل إلى أول حدث فني بارز له أهميته في مجال القافية هو لزوميات أبي العلاء في القرن الخامس ، وأبو العلاء يذكر في تقديمه لهذا العمل الذي يقع في جزأين أنه قد تكلف في هــذا التأليف ثلاث كلف أولها انتظامه لحروف المعجــم عن آخرها ، والثانية التزامه بأن يأتي الرويّ فيه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك

، والثالثة التزامه مع كل رويّ شيئاً لا يلزم من يـــاء أو تاء أو غيرهما من الحروف ، والالتزام الـــثالث هـــو ما يهمنا حقا فأنت تري عنده في القــصيدة الـــواحدة مقـــارب وتجارب ومآرب ومحـــارب ملتزماً الراء مع الباء ، وتر خوادي وهـــوادي وعوادي وشوادي وبوادي ملتزماً فيها الـــدال الممدة بالكسر مع الواو الممدودة بالألف قـــبلها ، وإذن فهو يلزم نفسه قافيه مضاعفة أو رويـــين بدلا من روي واحد وهو التزام لم يأخذ به في هذا الكم من القصائد شاعر قبله ولا بعده ، وهذا ترف نغمي بل إسراف في الترف النغمي لـــه دلالـــته علي ما تتمتع به العربية من وفرة لفظية كبيرة، لقد ضيق أبو العلاء علي نفسه بهذه

القافية المزدوجة مجال الاختيار ، ومع هذا فهو ينظم عشرات الأبيات بل إنه ليصل إلي ما يقرب المائـــة بيت في قصيدة يلتزم فيها الدال الممدودة بالألف مع التاء الممدودة بالضم مطلعها :

سحائب مبرقات مرعدات

لمهجة كل حي موعدات

وفـــي قــصيدة أخرى يلزم فيها الميم مع الهمزة تبلغ أبياتها أربعين بيتا منها قوله :

فقدت في أيامك العلماء

وادلهمّت عليهم الظلماء

وتعشي دهماءنا الغيّ ، لما

عطلت من وضوحها الدهماء

للمليك المذكرات عبيد

وكذاك المؤنثات إماء

ومع هذا القيد الموسيقي الإضافي في اللزوميات فقد استطاع الشاعر أن يحمل قصائده الكثير من الفكـــر الفلـــسفي العميق والدقيق ، وكأنما أراد بعمله هذا أن يحقق المعادلة الصعبة واصلاً إلى ذروتهـــا فـــي الجانبين معاً ، وأن يحكم الدائرة الدلالية في البيت ممثلة في ذلك الالتفاف من آخر البيت إلى أوله في مثل قوله :

نامت دعاة الدولتين فضاعتا

وهي المنية لا تخيب دعاتها

جمعت جسوم من غرائز أربع

وتفرقت من بعد مجتمعاتها

وكأن تسبيحا هديل حمامة

في مجد ربك ألّفت سجعاتُها

فـــنحن هنا لسنا أمام زينة لفظية وإنما نحن أمام حركة توافقية للفكر والنغم معاً يذكر فيه الشاعر المنـــية التـــي لا تخـــيب دعاتها أو يتحرك بهذا المعني نحو القافية بينما هو يتحرك في نفس الآن نحو دعاة الدولتين ونومهم الذي أضاعهما مقارناً بـــين الـــدعاة هنا والدعاة هناك ، وجاعلا القدر

المحتوم متمثلاً في هذا السبب وهذه النتيجة بين الدعاة في الحالين .

وفي البيت التالي يتحرك الشاعر نحو القافية في تفرق ما اجتمع من هذه الغرائز الأربع التي آمن بهـا الفكـر الفلـسفي القديم باعتبارها عناصر أساسية تتكون منها الأجسام وهو في نفس الوقت يتحـرك نحـو أول البيت في هذه الأجسام التي تكـونت واجـتمعت لها مقومات الحياة من هذه الغرائز الأربع من التراب والهواء والماء والنار فهي تجتمع في هذه الجسوم لتفترق بعد اجتماعها في دورة الكون الأزلية .

وهاهـي السجعات التي ألفت في مجد الله تعالي والتي وصل إليها الشاعر في رحلته نحو القافية

فـــي البيت الثالث ترتد عائده إلى هديل الحمامة الذي يسمع فيه تسبيحها بحمده ، أية معانٍ دقيقة جليلة عميقة يتحرك بها فكر الشاعر هذه الحركة التوافقـــية الـــرائعة التـــي تتجاوب هذا التجاوب العمـــيق مـــع الحركة التوافقية التي هي جوهر الحـــركة في هذا الكون العظيم ؟ أيمكن أن يقال هنا أن القافية المزدوجة قد حدّت من فكر الشاعر وقيدته وأجبرته علي أن يسلك من المعني سبيلا لم يرده ؟

وهـــيا بـــنا نمضي إلى المعلم الثالث في تاريخ الـــبارز فـــي تاريخ القافية العربية الموحدة عند أحمد شوقي – أمير الشعر – لنري عدد الأبيات في القصيدة الواحدة يقترب من الثلاثمائة بيت ،

فهمـــزتيه " همت الفلك " تبلغ ٢٧٤ بيتا وبائيته " بـــسيفك يعلو الحق " تبلغ ٢٧٠ بيتا وهما أطول قـــصائد شـــوقي ، بيـــنما نقرب نهج البردة من المائتـــين (١٩٠ بيـــتا) ومع هذا النفس الطويل يظـــل نـــسج شـــوقي للبيت علي رونقه وقوته المعهـــودة دائمـــا ، وإنـــك لتري روعة اكتمال الحركة الدائرية الدلالية في فن شوقي الرائع في مثل قوله في بائيته الكبرى " بسيفك يعلو الحق "

ملكت سبيلهم ففي الشرق مضرب

لجيشك ممدود وفي الغرب مضرب

ثمانون ألفاً أسد غاب ضراغماً

لها مخلب فيهم وللموت مخلب

إذا حلمت فالشر وسنان حالم

وإن غضبت فالشر يقظان مغضب

وتصبح تلقاهم وتمسي تصدهم

وتظهر في جد القتال وتلعب

فهـــا هي أواخر الأبيات نرتد معانقةً أوائلها بين الغــرب والشرق ، والمخلب والأسد ، والغضب والحلــم والشمس والضحى ، ونـــأتي إلي البيت الأخير ليتقابل الصباح والمساء في أساسه والجد واللعب في بنائه ، وتتعانق الحركة في آخره مع الزمان في أوله ، وتلوح لنا براعة الفن اللطيف عند شوقي في مقابلته بين " تلعب وبين تظهر في جـد القــتال ، فقــد قابل هنا بين الجد واللعب

بسلاسة تعبيرية رائعة ، ذلك أن الوزن لا يسمح هـنا بإيراد كلمة تجد في مقابل تلعب فليكن ذلك الظهـور فـي جد القتال حلاً لذلك ، وهذا مثل بسيط ولكنه هام لتصرف الشاعر القدير في لغته ، ولمعادلـته الموفقة بين عنصري الفكر والنغم محافظا علي الجمال والسلاسة ، والعذوبة دون إهـدار لأحد العنصرين الرئيسيين في فن الشعر لحساب العنصر الآخر ، ومحققا الحركة التوافقية المحكمـة التي نلمسها لمسا في هذه الأبيات بين أواخرها وأوائلها :

ولنـتأمل المـزيد من هذه الحركة التوافقية التي يحققها الوصول المحكم الدقيق إلى القافية في هذه الأبيات من نفس القصيدة السابقة :

تلوح لهم من كل أفق وتعتلي

وتطلع فيهم من مكان وتغرب

وتقدم إقدام الليوث وتنثني

وتدبر علماً بالوغى وتعقــَب

وتملك أطراف الشعاب وتلتقي

وتأخذ عفوا كل عال وتغصب

وتغشي أبيات المعِاقل والذرا

فثيبهن البكر والبكر ثيـــب

فالحــركة الدلالية تأخذ شكلها التوافقي في رحلة الــشاعر نحــو آخر البيت بينما عينه دائما علي أوله ملائما بين الطلوع والغروب وهذا " الأفق " الــذي تلــوح فيه سرايا الجيش ، وبين الإدبار والتعقــيب وهــذا الإقدام والانثناء فيما سبق من

البـــيت ، وبـــين الأخـــذ والغصب وهذا التملك لأطـــراف الـــشعاب ، وأخيراً بين الثيب والبكر وهـــذا الغشيان " لأبيّات المعاقل في أيمن البيت الأخيـــر فـــي هذه المجموعة والثيب والبكر في أيسره .

إنهـــا حـــركة دلالية دائرية فاتنة إلي أبعد حد ، وأروع مـــا فـــيها هـــو أنها هي نفسها الحركة الأساسية الوحيدة في كل حي وكل شيء في هذا الكون .

التخلي عن القافية :

حدث ذلك في طورين من أطوار الأدب العربي القـديم والحـديث وكلاهما كان بتأثير الاتصال المباشر بأوروبا ، ففن الموشحات الذي لا تلتزم فيه القافية الموحدة نشأ في الأندلس أو هذا الجزء مـن أوروبا الذي عاش العرب فيه ثمانية قرون مـن الزمان ، وما يعرف بحركة الشعر الحديث إنمـا نـشأت بعـد الاتصال الوثيق بأوروبا في العـصر الحديث ، ومعلوم أن اللغات الأوروبية ليس لها قاموس في ضخامة القاموس العربي ، وبالتالـي فإن عدد الكلمات ذات الصوت الأخير المتجانس فيها قليل .

ومع هذا نشأت في أوروبا حركات تهاجم القافية في الشعر وتدعو إلي نبذها ، وكل الهجوم الذي تعرضت له القافية في الشعر العربي في العصر الحـديث يمكـنك رؤيـة مصدره في الكتابات الإنجليـزية والفرنـسية في هذا الموضوع ويعد فنـيلون أول من أثار مشكلة القافية عام ١٧١٦ في رسالته إلي الأكاديمية الفرنسية ذلك أن الشعر فـي تصوره يخسر بالقافية أكثر مما يربح ، إنه يفقد كثيرا من التنوع والسيولة والتناغم ، والقافية غالبا ما تجبر الشاعر علي الإطالة والإبطاء في قـصيدته ، وهو ينطلق بعيداً في التفتيش عنها ، والـشعراء عنده يهتمون بالقوافي الفنية أكثر من اهـتمامهم بجوهـر الفكـرة وعمـق العاطفـة

والوضـــوح فـــي الكلمـــات والتراكيب الطبيعية وجزالة التعبير .

ومع كل هذا لم يقترح فنيلون التخلي عن القافية تمامـــا بـــل اقترح تطويعها لأنه " بدون القافية يضمحل شعرنا " في رأيه .

وكـــل ما نراه عن التكرار للقافية عند نقادنا نراه يعـــود إلـــي هجوم الأب بونس في فرنسا علي القافـــية ، فهـــذا التكـــرار الملح للأوزان ذاتها وللقوافي ذاتها هو مدعاة للضجر عنده ، والقافية ليـــست تقلـــيداً لأي جمال مكنون في الطبيعة ، وأصـــلها يعود إلي بربرية جدودنا كالإقطاعات والمبارزات

وأنـــا أريـــد أن أقف بالذات عند هذا القول : إن القافية ليست تقليداً لأي جمال مكنون في الطبيعة لأشير إلي ما ذكرته آنفاً من أن القافية تحقق في اللغـــة الإنـــسانية الشاعرة حركة الكون كله تلك الحركة الذاهبة الراجعة عبر شقين متساويين من الإيقاعـــات إلي نفس النقطة النغمية أو إلي نقطة الأصـــل التي تمثلها القافية في الشعر ، فالكلام ومعه الفكر الإنساني يتحرك في الشعر مع القافية نفس الحركة الكونية الدائرية الخالدة ، وإذا كان هناك ملل أو ضجر في تكرار الحركة فإنه يجب أن يكـــون مللاً أو ضجراً من الحركة الجوهرية في الكون كله .

أمـــا فـــيما يختص بما ذهب إليه فنيلون من أن القافـــية والـــبحث عنها يأتي علي حساب جوهر الفكـــرة وعمـــق العاطفة والوضوح والتراكيب الطبيعـــية فـــان المتأمل للنماذج الشعرية العالية الخالدة يري عكس ذلك تماماً بل إن عمل الشاعر المتمثل في معادلة الفكر والنغم – كثيراً ما يجعله يصل إلي أفكار وتراكيب رائعة ما كانت تخطر لـــه علـــي بال لو لم يقدح فكره في تحقيق هذه المعادلة الصعبة التي ليس لها هدف في النهاية إلا تحقـــيق حـــركة الكـــون الجوهـــرية في الكلام الإنـــساني ... وهـــي معادلة الفكر والنغم التي أشرنا إلى جوانب ونماذج منها فيما سبق .